Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas

Martín Sebastián Soria

Retrato de Martín S. Soria [Fotografía]. Colección familiar.

Nota introductoria

Fernando A. Valenzuela[*]

Lo que hoy llamamos, sin mayores problemas, Escuela Cusqueña de Pintura, es fruto de la historia del arte como disciplina académica. El escrito de Martin Sebastian Soria que aquí comentamos, «Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas», publicada originalmente en 1952 en los *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de Buenos Aires,* ocupó una posición importante en la gestación de este objeto de la historia del arte. Esta corta nota de Soria es característica de su singular propuesta historiográfica, que marcó la forma en que hoy comprendemos la pintura colonial americana.

Ahora que el texto de Soria vuelve a ser publicado, intentaré abordarlo en referencia a la obra del autor y al contexto historiográfico en el cual se insertó. Respecto de esto último, me referiré brevemente a la importancia que tuvo en la historiografía del arte colonial andino, en sus dimensiones metodológica y teórica.

La obra y su autor

Martin Sebastian Soria nació en Berlín en 1911, hijo de Carlos Soria y Pola Soria (*Dictionary of Art Historians*, s/f.; Kessler & Meyer, 1961). Obtuvo el grado de bachiller en la Universidad de Madrid (1933) y el de doctor en jurisprudencia en la Universidad de Zúrich (1935). Posteriormente se trasladó a la Universidad de Harvard, donde obtuvo el grado de *Master of Arts* (1942) y de *Doctor in Philosophy* (1949). Su trayectoria académica estuvo ligada principalmente a la Universidad Estatal de Michigan, donde ingresó como profesor visitante en 1948 y, tras defender su tesis doctoral sobre la obra de Francisco de Zurbarán, ocupó una plaza como profesor asistente (1949). Desde 1956 hasta su trágica muerte en un accidente aéreo en 1961, ocupó una plaza como profesor titular (*full professor*) en la misma universidad.

El texto que comentamos fue publicado en 1952, cuando Martin S. Soria

[*] Universidad Andrés Bello. fernando.valenzuela@unab.cl

tenía 41 años. Fue el resultado del trabajo de archivo que el autor dijo haber iniciado cinco años antes, mientras preparaba su tesis doctoral: «Durante el verano de 1947, haciendo investigaciones en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional, de París, pude establecer la estrecha relación entre grabados manieristas hechos en Amberes por artistas flamencos y holandeses y la pintura española del siglo de oro» (Soria, 1959, p. 29). Publicó los primeros resultados de este trabajo en conferencias y en artículos de 1948 y 1949 sobre las fuentes flamencas de la pintura barroca española. Mientras continuaba publicando sobre sus áreas de mayor interés, centradas principalmente en la obra de Zurbarán y Velázquez, Martín S. Soria extendió su investigación sobre las fuentes grabadas de las escuelas de pintura hacia el área de la pintura colonial, gracias a una beca que recibió de la fundación Guggenheim en 1950. Según informó el boletín de su universidad (*Four Faculty Members Get Scholarship Grant*, 1950), el objetivo de esta beca habría sido preparar su contribución al volumen que publicó junto a George Kubler en 1959, sobre arte y arquitectura en España, Portugal y sus dominios americanos. En 1952, cuando publicó su «Nota sobre pintura colonial y estampas europeas», Soria ya había madurado su análisis de la pintura colonial americana. El mismo año publicó en el *Year Book of the American Philosophical Society* un corto resumen de cuatro páginas sobre pintura y escultura colonial latinoamericana (Soria, 1952a). Desarrolló este tema en profundidad en su libro de 1956, *La Pintura del Siglo XVI en Sudamérica.* Volvió al mismo tema en otros dos textos de 1959: un artículo en los *Anales*, titulado «La pintura en el Cuzco y el Alto Perú 1550-1700» (Soria, 1959), y su contribución al volumen publicado con George Kubler, *Art and Architecture of Spain and Portugal and Their American Dominions* (Kubler & Soria, 1959).

La obra y su diferencia en el campo

La posición de Martin S. Soria fue rupturista en dos frentes, el metodológico y el teórico, marcando decisivamente el modo cómo comprendemos hoy la pintura colonial americana.

Quiebre metodológico

Desde el punto de vista metodológico, ella se fundamentó en la construcción de un fichero que establecía relaciones estilísticas e iconográficas entre pinturas, grabados y estampas, que hasta el momento permanecían resguardados en archivos de

distintas instituciones en todo el planeta. Si bien, para mi conocimiento, Soria no expuso en detalle su metodología de trabajo, se refiere a ella en su texto de 1959. Ahí señala que en 1947, tras investigar en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París, amplió su trabajo en otros archivos:

> En búsquedas posteriores en Nueva York, Boston, Londres, París, el Vaticano, Madrid, Bruselas y Amberes he podido ampliar el material comparativo así que hoy dispongo en mi fichero (para un libro que está en preparación) de centenares de parejas entre grabados europeos (en su mayoría de Amberes, pero también de Venecia, Roma, Augsburgo, Munich, Lyon y de otros lugares) y pinturas tanto españolas como hispanoamericanas. (Soria, 1959, p. 29)

Desconozco el destino del fichero construido por Soria, cuyo estudio sería de gran valor para la sociología de la historia del arte como ciencia.[1] Pero el método de análisis que el fichero de Soria hizo posible, marcó un quiebre en la historiografía de la pintura colonial andina, estableciendo nuevos estándares para la fundamentación del conocimiento histórico en esta área. Tras la obra de Soria pueden distinguirse dos tradiciones textuales. En una primera, que podemos llamar científica o académica, el legado de Soria es más notorio —así en los trabajos de Francisco Stastny, José de Mesa y Teresa Gisbert—. En ella el trabajo de análisis estilístico e iconográfico tiende a ser complementado con un manejo cuidadoso de fuentes sobre el contexto sociohistórico del arte. El mismo método de Soria ha llegado hasta nosotros en la forma del proyecto PESSCA (*Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*).[2] Junto a esta línea académica se constituyó otra tradición que podemos llamar de popularización de la historia del arte, en donde el lenguaje inseguro, tentativo y pesado de la academia es reemplazado por el lenguaje fáctico de los catálogos. Como puede esperarse (Stichweh, 2005), se ha conformado una relación fértil entre ambas tradiciones, que obedecen a lógicas distintas (Valenzuela, 2010, 2012, 2013).

---

1 La biblioteca de la Universidad de Yale atesora material de trabajo de Martin S. Soria, que fuera traspasado desde la oficina de George Kubler en 1990, bajo el nombre: «Martin Sebastian Soria (1911-1961) Papers, 1940-1960 – photographs, correspondence, research notes, and clippings assembled by an art historian and professor of art at Michigan State University documenting his studies of art and architecture in Europe, particularly Spain. Transferred from the office of George Kubler, 1990».

2 Página web: www.colonialart.org.

Quiebre teórico

Desde el punto de vista explicativo o teórico, la construcción de aquel fichero de imágenes permitió a Martin S. Soria fundamentar una teoría de la pintura colonial andina en términos de cadenas globales de difusión de innovaciones estéticas en sociedades divididas en clases.

A diferencia de lo que ocurre en la dimensión metodológica, el texto de Soria que aquí comentamos es muy explícito en este frente. El desafío teórico radica en dar sentido a la coexistencia de lo que, para un observador experto como Soria, son dos especies de pinturas que han sido heredadas del período colonial en los Andes centrales. El trabajo con el fichero hace evidente que ambas familias de pinturas se basaron en fuentes grabadas que compartían un mismo origen. Para fundamentar este punto, Soria aprovecha genialmente el caso de dos pinturas, entonces en La Merced, Cusco, que se han basado en el grabado de C. Mellan, de 1627, *San Pedro Nolasco, llevado al coro por dos ángeles antes de su muerte.* Una de las pinturas ha sido firmada por Marcos de Rivera en 1666, mientras que la otra es de un autor anónimo.

El fichero permite a Soria comparar cómo el grabado de Mellan ha sido traducido en cada caso: «[…] una de las copias sudamericanas es muy fiel, mientras que la otra presenta una transformación a un estilo colonial típico, en este caso al de la escuela popular cuzqueña» (Soria, 1952b, pp. 74-75). De acuerdo con Soria, esta segunda especie de cuadro tiene al menos cinco diferencias con respecto del grabado original: 1) rompe la ilusión de profundidad; 2) incluye elementos del entorno urbano del cuadro; 3) incluye testigos (sobre todo personas sagradas); 4) utiliza un estilo suave y dulce; y 5) utiliza imágenes idealizadas y estereotipadas.

La manera como Martin S. Soria planteó el problema teórico en este texto cambió fundamentalmente la manera en que se entendía el contexto histórico de la pintura colonial andina. Ya no bastó al historiador señalar que hay una manera culta y otra ingenua de realizar imágenes religiosas. Fue menester incluir en su propuesta explicativa una teoría social del arte que incluye no solo la diferencia estilística, sino también las condiciones de circulación de las imágenes. Soria logró resolver este problema en dos pasos.

Primero, el trabajo con su fichero permitió a Soria observar que es muy probable que las fuentes grabadas utilizadas por cada

especie de pintura pertenezcan a su vez a dos especies distintas: mientras que el cuadro de Marco de Rivera parece haberse basado en un «grabado europeo relativamente caro», el cual mantenía las cualidades estilísticas del original, el cuadro anónimo parece haber tenido a la vista una estampa o imagen popular; estas «[…] poseían las características estilísticas que hemos observado en el cuadro [popular cuzqueño]» (Soria, 1952b, p. 81). Este paso es muy importante porque explica las cinco características principales de la pintura popular cusqueña en referencia a un fenómeno más amplio que caracteriza cómo se conformaba una sociedad mundial en el siglo XVII: tanto en Europa como en América hay dos especies de imágenes que, para Soria son, respectivamente, cultas y populares. De ahí que Soria haya incluido a esta segunda especie de pintura en el conjunto de las artes populares del mundo: «Representan lo que podemos llamar la hermandad universal entre las artes populares del mundo» (Soria, 1952b, p. 82). Es fundamental notar que en esta teoría la referencia a una cosmología o a una sensibilidad indígena ha perdido casi todo su poder explicativo. En este sentido la suya no es una teoría culturalista. Solo sobreviven hipótesis sueltas al respecto que Soria no elabora mayormente ni parece tomar en serio. Esto no es un mero capricho del autor, sino que corresponde perfectamente a cómo él enfrentó el trabajo de la historia del arte: aquellas hipótesis eran definitivamente incontrastables, y por lo mismo irrelevantes para el tipo de trabajo que llevaba a cabo Martin S. Soria. Es interesante constatar que ellas sobreviven hasta nuestros días, particularmente en la literatura de popularización (Valenzuela, 2010, 2012, 2013).

Un segundo paso teórico es característico del trabajo de Martin S. Soria, y es sin duda más incierto que los anteriores Hasta el momento Soria ha explicado la coexistencia de dos especies de pintura por alusión a un fenómeno global: la diferencia entre una pintura culta y una popular. En un segundo paso explica este último fenómeno por alusión a la existencia de una sociedad fuertemente estratificada. El cuadro de Marcos de Rivera es para Soria, «[…] ejemplo típico de la pintura cuzqueña destinada a las clases cultas de abolengo europeo y ejecutada por pintores europeos, criollos o mestizos españolizados» (Soria, 1952b, p. 78). Por su parte, el cuadro anónimo ha sido realizado «para las clases populares mestizas e indias» (Soria, 1952b, p. 78). En consonancia con su rechazo de las hipótesis culturalistas, Soria distingue solo dos estratos que corresponden a cada especie de cuadro: la clase culta de abolengo europeo, y las clases populares netamente mestizas. Los pintores indios son,

por razones que quedan sin explicar, «[…] o europeizados o mestizados» (Soria, 1952b, p. 81). En esta dimensión netamente sociológica el análisis de Soria es notoriamente débil. No tiene datos en los cuales fundamentar estas hipótesis —menos aún las que se refieren a la procedencia social de los autores de las obras—. Como suele ocurrir en esta tradición historiográfica, la sociología del arte no es desarrollada explícitamente, por lo que se presta a la difusión de presupuestos no comprobados ni comprobables.

Conclusión

«Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas», texto publicado originalmente en 1952 en los *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de Buenos Aires,* es un claro exponente de la obra historiográfica de Martin S. Soria. En ella podemos reconocer el método de trabajo basado en ficheros y la metodología de análisis teórico que fue característico de este autor. Por una parte, su obra generó una ruptura con la tradición de la historia del arte colonial al cambiar cómo se trabaja con las fuentes. Ello coincidió con la emergencia de una tradición académica que se distinguió de los textos de popularización de la pintura colonial americana. Por otra parte, su trabajo cambió el modo de comprender esta pintura, dejando de lado teorías que daban sentido a la pintura popular cusqueña por alusión a un sustrato cultural amerindio. Soria insertó la pintura colonial sudamericana en redes globales de circulación de imágenes que obedecen a lógicas distintas según las clases sociales a las cuales están orientadas. En estas dos dimensiones, su obra marcó profundamente el modo cómo comprendemos hoy la pintura colonial americana.

Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas[1]

Martín Sebastián Soria

Es un engaño, demasiado simple, creer que haya dos Américas muy nítidamente separadas: la latina y la anglosajona. En ocasiones nos llaman la atención factores que producen similaridades básicas, y así por ejemplo nos damos cuenta de que no sólo la América del Norte sino también la del Sur pueden ser consideradas crisoles de naciones. Contribuciones muy importantes en Norte América hicieron, por ejemplo, los españoles en la Florida, Luisiana, Arizona, Nuevo México, California y en general en todo el sudoeste; los franceses en el Canadá, en Nueva Inglaterra y en el valle del río Mississipi; los alemanes y escandinavos en el centro. Menos frecuentemente comprendemos que la América hispana, tampoco es de una sola raza, y que de ningún modo es un dominio cultural exclusivamente español. Argentina ha creado uno de los niveles más altos de civilización general en el mundo entero, gracias a la frugalidad, auto-suficiencia y sentido de honor de los españoles, gracias al duro trabajo y al genio inventivo de los italianos, a los conocimientos técnicos y el *fair play* de los ingleses, y al sentido de belleza y de razón derivados de Francia. El visitante extranjero no puede menos de admirar el justo equilibrio y la pujanza que son el feliz resultado de esta mezcla de razas. Sin embargo, el crisol hispanoamericano no se limita a la Argentina, ni a la época después de la Independencia. Durante toda la era colonial y por toda Hispanoamérica llegaron influencias e inmigrantes de muchos países europeos y hasta del Lejano Oriente.

En el campo de las artes estas influencias derivan en parte de la importación directa de artistas y objetos artísticos de Europa y del Oriente. Otro medio importantísimo de penetración extranjera lo constituyeron los grabados y las telas. Pesando poco y ocupando poco espacio se transportaron fácilmente a través de los mares y después a espaldas de indios y a lomo de mula por los altos Andes a Bogotá, a Quito, al Cuzco, Potosí y Sucre, y por otra parte a Salta y Tucumán, y por el río Paraná a Asunción. La mayoría de las pinturas coloniales hechas en

[1] Publicado originalmente en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 5*, 72–85 (1952). Reproducido con autorización de los herederos del autor.

Sud América se basaban en grabados europeos, principalmente de Amberes, y además los de Italia, Alemania y Francia. La documentación para esta afirmación algo rotunda, que no se extiende a México, debe dejarse para investigaciones futuras. Hay que añadir que la mayoría de las pinturas en España durante la época de la expansión colonial también se basaban en grabados, especialmente de los Países Bajos, y otros de Italia, Alemania y de Francia.[2]

Generalmente, los grabados se copiaron varias veces y en distintos lugares, y este es el caso presentado en este artículo. Además, el interés particular de nuestro ejemplo (uno de varios similares en mi fichero) reside en el hecho de que una de las copias sudamericanas es muy fiel, mientras que la otra presenta una transformación a un estilo colonial típico, en este caso al de la escuela popular cuzqueña. Vamos a sugerir que este estilo, que parecerá autóctono a algunos, también deriva del arte europeo.

Antes de analizar las características de los dos cuadros, conviene tratar del grabado [Figura 1]. Representa a San Pedro Nolasco en el acto de ser llevado, al morir, por dos ángeles al coro para rezar el Oficio divino.[3] Este acontecimiento en la vida del santo fundador de los Mercedarios ocurrió en 1256. Fue grabado por el francés Claude Mellan, paisano de San Pedro Nolasco, en 1627 en Roma. Mellan nació en 1598 en Abbeville, en Picardía, al norte de París, y murió en 1688 en la capital francesa a los noventa años. Así, él fue contemporáneo de Callot (nacido en 1592), Poussin (1594), Pietro da Cortona y Bernini (1596), Zurbarán (1598), Velázquez y Van Dyck (1599), Claudio Lorenés (1600), Alonso Cano (1601), y Felipe de Champaigne (1602), todos menos el primero representantes de la fase más clásica del barroco.

---

[2] Sobre la utilización de estampas extranjeras por los grandes pintores españoles, véase Pacheco (1649); Palomino (1724, p. 390); Hirschmann (1914); Kehrer (1920); Jamot (1934); Angulo (1931, 1944a, 1944b, 1944c, 1945a, 1945b, 1946a, 1946b, 1947, 1949); Sánchez (1946); Lambert (1949, p. 105); Lafuente (1947); Soria (1948, pp. 249-259; 1949, pp. 74-75).

[3] (Nota del editor) El grabado fue usado en el original por cortesía del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y se reproduce ahora bajo la política open access del mismo Museo, en tanto la presente es una publicación académica sin fines de lucro. El grabado, según anota Soria (1952) «ingresó en 1949 con fondos Whittlesey y fue reproducido por A. Hyatt Mayor en el Bulletin de este Museo, febrero de 1950, p. 162» (p. 75).



Figura 1. Claude Mellan. (1627). *San Pedro Nolasco, llevado al coro por dos ángeles antes de su muerte* [Grabado]. © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

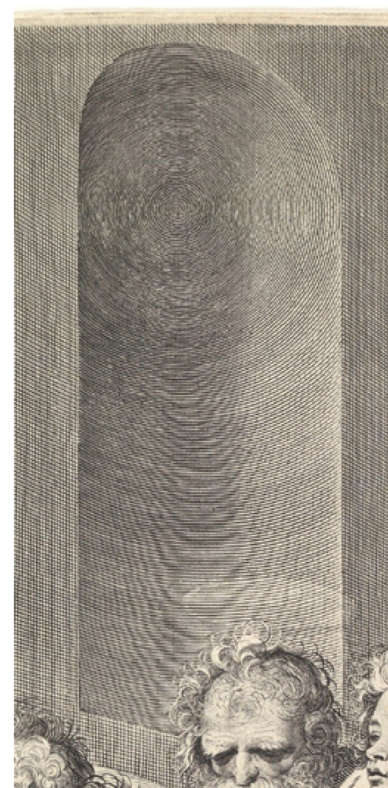


Figura 2. Claude Mellan. (1627). Detalle del nicho de *San Pedro Nolasco, llevado al coro por dos ángeles antes de su muerte* [Grabado]. © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



Figura 3. Marcos de Rivera. (1666). *San Pedro Nolasco llevado al coro por dos ángeles* [Óleo sobre lienzo]. Iglesia de La Merced. Cuzco.

Mellan se formó en Italia, junto con Simón Vouet y bajo su influencia. Los dos llevaron a Francia todo el repertorio de la tipología de la Contra-Reforma, incluso su sensualismo místico. Tuvo gran influencia, popularizando en sus grabados la representación de figuras devotas en el acto de meditación, contemplación, visión y arrebatos místicos. El crítico alemán Werner Weisbach, al cual debemos estas observaciones, añade que Mellan concibe estas representaciones en una manera típicamente francesa, es decir ennobleciéndolas y figurándolo todo dominado por el buen sentido y la buena forma, de acuerdo con el anhelo francés por la *bienséanse*. Weisbach (1932) admite que el arte español era incomparablemente más serio y más profundo en la penetración psicológica del ensimismarse místico. Dice que en el arte francés «el elemento irracional siempre es postergado a favor del elemento racional, y que la fantasía francesa nunca abandona la base certera de la realidad» (p. 220, 222-223).

En cuanto a la técnica de Mellan podemos decir con Hind (1923) que la manera abierta y audaz del artista «se originó con Cornelis Cort, y continuó en los Países Bajos con Goltzius y en Italia con Agostino Carracci» (pp. 122, 142, 160). Mellan usaba un esquema de tonalidades claras, y un método sencillo de dar sombra con líneas paralelas y no con líneas cruzadas. Por cierto abandonó las líneas cruzadas sólo después de su vuelta a Paris en 1637, de manera que todavía las observamos en nuestro grabado hecho diez años antes. Vemos en las figuras principales que Mellan variaba sus tonos llenando o disminuyendo la espesura de sus líneas grabadas, como lo hacía también Callot en sus aguafuertes. En el grabado de San Pedro Nolasco hay gran variedad de medios gráficos, y gran riqueza de sombreados. Según la costumbre, Mellan, no usa líneas en contorno. Muy interesante es el nicho atrás del santo, porque está indicado por una sola línea continua en forma de espiral [Figura 2]. Hind recuerda que en un grabado de la Santa Faz, de 1649, Mellan se sirvió de este manierismo hasta el extremo de sombrear el grabado entero con una sola espiral continua que empezaba en la nariz.

En el grabado de San Pedro Nolasco admiramos el énfasis y la variedad de contexturas, que le dan casi el aspecto de una obra pintada. Esta impresión está reforzada por el sentido del aire ambiente, de la atmósfera, y por la sensación de espacio. La perspectiva y la diversidad de tonos parecen llevarnos muy hondamente adentro de la composición. Comprendemos que este grabado se prestó muy bien a una traducción al cuadro pintado al óleo, y casi insinúa tal traducción.

Así, no nos extrañamos de que el pintor cuzqueño Marcos de Rivera haya elegido este grabado para servir de modelo a un cuadro de gran tamaño (303 x 365 cm.), que pintó en 1666 para el convento de la Merced en el Cuzco [Figura 3].[4] Sería quizás más acertado decir que los Mercedarios cuzqueños eligieron el grabado como modelo y ordenaron al pintor copiarlo fielmente. Rivera llevó a cabo su tarea con exactitud, presentando a las tres personas principales precisamente en las mismas posiciones y con las mismas expresiones como en el grabado. También aparecen en su lugar los cinco mercedarios del fondo aunque los dos de la derecha están casi del todo borrados por la acción del tiempo. Por poco ya no se ve la arquitectura del fondo pero se divisa bastante para poder asegurar que también sigue al grabado. Abajo a la izquierda aparece en igual lugar la firma: *Cl. Mellan Galls inven. et f. Romae*, en el grabado, y *Marcos de Rivera me pintaba año de 1666*, en el cuadro. Es el cuadro ejemplo típico de la pintura cuzqueña destinada a las clases cultas de abolengo europeo y ejecutada por pintores europeos, criollos o mestizos españolizados. Hasta el hecho de que el lienzo está firmado es típico de esta clase de pinturas, que en su mayoría copian e imitan secamente y casi sin variación a la pintura europea. La firma denota el orgullo de los conquistadores y de sus descendientes, e irónicamente es lo principal que estos cuadros tienen de rasgo individual.

Según J. Uriel García (1937), Marcos de Rivera pintó en 1694, es decir 28 años más tarde, trece escenas jesuíticas, la mayoría de la vida de San Ignacio, para el Colegio jesuita del Cuzco. Parece que se perdieron con la expulsión, en 1767.

Por otra parte, el pintor anónimo del segundo cuadro [Figura 4] de San Pedro Nolasco, también de la Merced del Cuzco, seguramente era mestizo o indio y creaba sus obras para las clases populares mestizas e indias. El hecho mismo de que el cuadro no esté firmado es representativo para este género de pinturas: son del pueblo y para el pueblo.

---

4 Debo las fotografías de este cuadro (nº 676/56) y del siguiente (nº 745/25) a la cortesía del Touring Club Peruano y de Don Alberto Santibáñez, del Consejo de Restauración de Monumentos en Lima. Se sacaron por el servicio de catalogación y restauración de la Corporación Nacional de Turismo en el Cuzco, bajo la dirección del Sr. Acosta. Este servicio que desgraciadamente ha cesado de funcionar, llevaba a cabo una tarea conservadora del más alto valor artístico y patriótico, salvando de ruina certera iglesias enteras y millares de obras de arte. Sus negativos se guardan en el Touring Club en Lima. Estoy muy agradecido al Dr. Alberto Giesecke, de Lima, y a los Dres. Humberto Vidal y Domingo Velasco Astete, del Cuzco, por su ayuda que grandemente facilitó mi tarea.



Figura 4. *San Pedro Nolasco llevado al coro por dos ángeles* [Óleo sobre lienzo]. (Siglo XVIII). Iglesia de La Merced. Cuzco.

Veamos ahora los muchos cambios introducidos por el artista. Para hacer el cuadro apaisado, corta el suelo a la altura de los pies y la pared no muy encima de las cabezas, y añade a la derecha una vista del claustro principal de la Merced cuzqueña, incluso la fuente. Este rasgo de realismo local es bastante típico. Multiplica el número de figuras. A la izquierda, copia al primer fraile mercedario del grabado, aunque quitándole el bigote y reemplazando su melena desordenada por una tonsura bastante suave. A su lado aparece la Virgen entre dos ángeles y otro mercedario, y encima de este grupo unos angelitos en una gloria. A la derecha copia al primer fraile del fondo, pero introduce otros cuatro mirando desde varios puntos del claustro.

En el grupo principal como en las demás figuras notamos una expresión dieciochesca, mucho más suave, dulce y menos barroca que en el grabado. Los pliegues del ropaje son más estilizados y angulares y a la vez menos envueltos y plásticos, además de estar bastante simplificados. Las caras tienen menos individualidad y menos fuerza, pareciendo más idealizadas. En vez de las alas realistas de Mellan, se destacan en el lienzo unas alas decorativas y prominentes, medievales y simbólicas.

El cambio más característico para la escuela popular cuzqueña se refiere a. la representación del espacio. Mellan, como artista del barroco europeo, puso especial énfasis en un espacio hondo y mesurable, y en una atmósfera palpable. El cuzqueño hizo todo lo que pudo para negar la profundidad de espacio y para acentuar los planos paralelos a la superficie del cuadro. Es una tendencia básica de muchas artes primitivas y del arte pre-colombiano. También es tendencia básica de las escuelas más originales de la pintura colonial hispanoamericana. Así el artista suprimió el enlazado y la pared en diagonal con su nicho plástico. Introdujo, como lo hizo Zurbarán, angelitos echando flores por el suelo, dando la impresión de una alfombra persa de diseño decorativo y llano. Además, las flores subrayan la sentimentalidad y el sentido festivo, típicamente indios, de la escena. La pilastra del medio fondo y la arquitectura del claustro están netamente paralelas a la superficie del cuadro, y esto, en verdad, también puede apreciarse en cuanto a las alas del primer término.

En el grupo central se nota un esfuerzo especial para allanar las figuras, de manera que los pies de los ángeles están casi a la misma distancia del primer plano y la planta del zapato

del santo se ve de frente curiosamente torcida. Para quitarle profundidad a la composición, también se cambió la desproporción entre las figuras principales y las del fondo: en vez de la gran diferencia de tamaño en el grabado vemos en el lienzo las figuras secundarias aumentadas. Mientras que Mellan contrastó fuertemente los blancos y negros del grupo principal, destacándolo así del resto del grabado, el pintor igualó la intensidad colorística y luminosa de la superficie entera.

Lo que ha cambiado sobre todo es el espíritu. Mellan insinuó el silencio, la aridez, el ensimismamiento místicos. El pintor cuzqueño ideó una procesión, una fiesta religiosa, y la entrada de la Virgen sugiere un milagro. El grabado parece un reportaje dramático y verídico de un hecho actual de la vida monástica diaria, mientras que el cuadro nos lleva a un mundo delicioso y decorativo de cuento de hadas, de fantasía ingenua y casi infantil, de distorsiones deliberadas e imposibles, de división abstracta de una superficie llana como en la pintura moderna. Esta aproximación a las predilecciones estéticas de hoy, es la razón principal de por qué el cuadro nos cautiva y nos encanta.

Podemos considerar a los dos cuadros cuzqueños como representantes característicos de dos modos de la pintura cuzqueña: la imitación de la pintura artística europea, como se ve en la gran mayoría de las obras que quedan en el Cuzco hoy día y la escuela popular indígena, que se ve sobre todo en colecciones particulares en el mismo Cuzco, en Lima, y en la Argentina.

Se ha observado muy acertadamente que estos dos estilos se deben a diferencias sociales de .los artistas y de su público. La división de estilos en el arte colonial por clases sociales ha sido propuesta entre otros por J. Uriel García (1937), y por Carlos Massini Correas (1943, p. 5). Estos escritores, de pensamiento agudo, han sugerido que debemos distinguir tres clases de arte colonial: arte europeo, arte mestizo y arte indio. Creo sinceramente que tienen razón porque ha habido pocas sociedades en el mundo que han sido más celosas de sus castas sociales. Sin embargo, hasta que haya podido adentrarme más hondamente en la materia, me faltan personalmente elementos para distinguir más de dos estilos: europeo y mestizo, siendo los indios o europeizados o mestizados.

Por otra parte creo que hoy día ya es posible y hasta necesario distinguir además entre épocas y entre escuelas. La separación por siglos y la precisión entre la escuela quiteña, la del Cuzco y la de Potosí y Sucre me parecen factibles a base de nuestros conocimientos actuales. Es un problema que espero poder algún día ayudar a esclarecer.

Volviendo a la cuestión de las diferencias de estilo «sociales», quiero sugerir que posiblemente estas diferencias se desarrollaron y se acentuaron a causa de la diversidad de fuentes europeas utilizadas por las dos clases de artistas. Creo que en general los artistas europeos, criollos y mestizos trabajando para las clases cultas se basaron en grabados europeos relativamente caros, artísticos en la pretensión y en general en la calidad. Por otra parte los artistas mestizos e indios trabajando para las clases populares no sólo apreciaron las tablas arcaicas de fines de la Edad Media sino que probablemente muchas veces utilizaron las estampas populares a bajo precio y anónimas que se imprimieron en forma de grabados al boj e iluminados a mano en los talleres flamencos, franceses y catalanes (Champfleury, 1869; Garnier, 1869; Van Heurck & Bokenoogen, 1910; Subias, 1948, p. 141). Estas xilografías, llamadas en Francia *imáges populares* y a las cuales pertenecen las aleluyas y los gozos,[5] tenían marcado sabor medieval y poseían las características estilísticas que hemos observado en el cuadro apaisado de San Pedro Nolasco [Figura 3]. Continuaron a imprimirse por todo el siglo XIX y bien entrado el siglo XX, y a venderse por ferias, vendedores ambulantes y en tiendas de chucherías.

Así creo que el estilo popular cuzqueño —y lo mismo vale para la escuela popular de Potosí y Sucre más primitiva aún—, no es creación netamente indígena y original americana, sino también, como el estilo culto, de derivación europea. Ambos estilos, el culto y el popular, tienen sus propias leyes y sus valores positivos que los apartan de los estilos europeos. Me parece que los indios y los mestizos andinos adoptaron y tan imaginativamente desarrollaron la manera de las estampas populares no sólo por razones económicas, sino en primer lugar porque para ellos estas *imáges* tenían una poderosa atracción psicológica. El estilo de las estampas hablaba directamente a la sensibilidad artística y decorativa, a la fuerza creadora, y al

[5] Las famosas *auques* y los *goigs* en Cataluña.

sentido de diseño de los indios. Sus fuertes colores, su sencillez e ingenuidad les encantaban. Representan lo que podemos llamar la hermandad universal entre las artes populares del mundo.

Referencias

Nota introductoria

Dictionary of Art Historians. (s/f.). Soria, Martin S. *Dictionary of Art Historians*. Recuperado de: http://www.dictionaryofarthistorians.org/

Four Faculty Members Get Scholarship Grant. (1950, 1 de junio). *The Record: Spartan Alumni Magazine. Michigan State College*, *6*.

Kessler, C. & Meyer, C. E. (1961). Obituary: Martin S. Soria. *Art Journal*, *20*(3), 174.

Kubler, G. & Soria, M. S. (1959). *Art and Architecture of Spain and Portugal and their American Dominions*. Baltimore.

Soria, M. S. (1948). Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain. *The Art Bulletin*, *30*(4), 249 - 259.

Soria, M. S. (1949). German prints as sources for Zurbarán. *Art Bulletin*, *31*, 74-75.

Soria, M. S. (1952a). Painting and sculpture in Latin America from the sixteenth to the eighteenth century. *Year Book of the American Philosophical Society*, 278 - 281.

Soria, M. S. (1952b). Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, *5*, 72-85.

Soria, M. S. (1956). *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

Soria, M. S. (1959). La pintura en el Cuzco y el Alto Perú 1550-1700. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, *12*, 24-34.

Stichweh, R. (2005). Die vielfältigen Publika der Wissenschaft: Inklusion und Popularisierung. En *Inklusion und Exklusion: Studien zur Gesellschaftstheorie* (pp. 95-111). Bielefeld: Transcript Verlag.

Valenzuela, F. A. (2010). *Painting as a form of communication in colonial central Andes: Variations on the form of ornamental art in early world society* (Tesis de doctorado) Universität Luzern, Luzern. Recuperado de: http://edoc.zhbluzern.ch/unilu/ediss/unilu_diss_2012_001_valenzuela_fulltext.pdf

Valenzuela, F. A. (2012). La vida de los hechos: la codificación de la verdad en la comunicación de la historia social de la pintura colonial en los Andes centrales. En M. Estrada Saavedra y R. Millán (Eds.), *La Teoría de los Sistemas de Niklas Luhmann a Prueba: Horizontes de Aplicación en la Investigación Social en América Latina* (pp. 275 - 321). México: Universidad Nacional Autónoma de México y Colegio de México.

Valenzuela, F. A. (2013). La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el período colonial. Un estudio Historiográfico. *Colonial Latin American Historical Review-Second Series 1*, *4*, 381-402.

Fernando Andrés Valenzuela Arteaga

Doctor en Sociología por la Universidad de Lucerna, Suiza (2010). Magíster y licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2003 y 2005). Realizó su tesis doctoral sobre la pintura colonial andina como forma de comunicación y sobre la evolución de la historia del arte como ciencia *(Painting as a form of communication in colonial central Andes: Variations on the form of ornamentation in early world society)* – tema sobre el cual ha publicado diversos capítulos y artículos en revistas especializadas. Sus áreas de investigación también incluyen la sociología de la ciencia y de la salud. Es director de la Carrera de Sociología de la Universidad Andrés Bello en Viña del Mar, Chile.

Referencias

Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas

Angulo, D. (1931). Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, *VII*(19), 65-67.

Angulo, D. (1944a). Cinco nuevos cuadros de Zurbarán. *Archivo Español de Arte*, *17*(61), 1-8.

Angulo, D. (1944b). Schongauer en Portugal. *Archivo Español de Arte*, *17*(64), 279.

Angulo, D. (1944c). Durero y los pintores catalanes del siglo XVI. *Archivo Español de Arte*, *17*(65), 327-330.

Angulo, D. (1945a). El Apostolado de Zurbarán, del Museo de Lisboa. *Archivo Español de Arte*, *XVIII*(70), 233-235.

Angulo, D. (1945b). Algunas huellas de Schongauer y Durero en Méjico. *Archivo Español de Arte*, *XVIII*(72), 381-384.

Angulo, D. (1946a). El 'San Antonio Abad y San Pablo ermitaño' de Velázquez. *Archivo Español de Arte*, *XIX*(73), 18-34.

Angulo, D. (1946b). Lucas Cranach y el Santiago, de Antón Becerra, del Museo Arqueológico Nacional. *Archivo Español de Arte*, *XIX*(75), 63-64.

Angulo, D. (1947). Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros. Sevilla: Laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla.

Angulo, D. (1949). Una supuesta composición de Matías Grünewald, y nuestra iconografía barroca. *Archivo Español de Arte*, *XXII*(87), 255-258.

Champfilury. (1869). *Histoire de l'imagerie populaire*. Paris: E. Dentu.

Garnier, J. M. (1869). *Histoire de l'imagerie populaire et des cartes a jouer*. Chartres: Impremerie de Garnier.

Hind, A. M. (1923*). A History of Engraving and Etching, from the 15th Century to the year 1914*. London: Constable and Company, Ltd.

Hirschmann, O. (1914). Murillo und Goltzius. *Monatshefte für Kunstwissenchaft*, *VII*, pp. 295-297.

Jamot, P. (1934). Shakespeare et Velasquez. *Gazette des Beaux Arts*, *6*(XI), pp. 122-123.

Kehrer, H. (1920). Neues über Francisco de Zurbarán. Mit 6 Abbildungen. *Zeitschrift für bildende Kunst*, *55*(31), pp. 248-251.

Lafuente Ferrari, E. (1947). *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Carálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.

Lambert, E. (1949). Una fuente inédita de un capricho de Goya. *Archivo español de arte*, *22*(86), 105-110.

Massini Correas, C. (1943, abril). Introducción al arte colonial. *Crear*, *22*, p. 5.

Pacheco, F. (1649). *El arte de la pintura*. Sevilla: Simón Fajardo.

Palomino, A. (1724). *El parnaso español pintoresco laureado (Tomo III). El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Vda. de Juan García Infançon.

Sánchez Cantón, F. J. (1946). Goya, pintor religioso (precedentes italianos y franceses). *Revista de ideas estéticas*, *15-16*, 277-306.

Soria, M. S. (1948). Some Flemish Sources of Barroque Painting in Spain. *Art Bulletin*, *XXX*, 249-259.

Soria, M. S. (1949). Some Flemish Sources of Barroque Painting in Spain. *Art Bulletin*, *XXXI,* 74-75.

Soria, M. S. (1952). Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, *5*, 77-85.

Subias Galter, J. (1948). El arte popular en España, Barcelona. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Uriel García, J. (1937, 2 de mayo). Notas sobre la pintura colonial del Cuzco. *La Prensa*, *2*, p. 1.

Van Heurck, E. & Boekenoogen, G. J. (1910). *Histoire de l'imagerie populaire flamande et de ses rapports avec les images étrangères.* Bruxelles: G. Van Oest & Cie.

Weisbach, W. (1932). *Die frazösische Malerei des XVII. Jahrhunderts. Im Ramen von Kultur und Gesellschaft*. Berlin: Heinrich Keller.

Martín Sebastián Soria

(1911, Berlín – 1961, Bruselas). Obtuvo su grado de *Doctor of Philosophy* (1949) y antes su *Master of Art* (1942) en la Universidad de Harvard. Inicialmente había logrado ser Doctor en Jurisprudencia por la Universidad de Zúrich en 1935. La ampliación de su tesis sobre Zurbarán fue publicada en 1953: *The paintings of Zurbarán*. Además de varios artículos, fue co-autor, junto a George Kubler, del libro *Baroque Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500-1800* (1959).